



Díadas (y tríadas) de vida y esperanza. Una lectura de “Yo soy aquel que ayer no más decía...”

Vicente Cervera Salinas¹

Resumen. Este artículo aborda una propuesta hermenéutica diferente sobre el famoso poema liminar “Yo soy aquel que ayer no más decía...”, del poemario *Cantos de vida y esperanza*. Los conceptos de “díada” y “tríada”, procedentes del campo filosófico y sociológico –en especial de Georg Simmel– proporcionan una herramienta valiosa para elucidar una nueva lectura del poema, donde la imbricación de los grupos de dos y tres unidades revelan pautas esenciales de su poética.

Palabras clave: *Cantos de vida y esperanza*; Rubén Darío; díada; tríada; hermenéutica.

[en] Dyads and triads of life and hope. A lecture on “Yo soy aquel que ayer no más decía...”

Abstract. This article presents a different hermeneutic proposal about the famous introductory poem “Yo soy aquel que ayer no más decía...”, from the collection *Cantos de vida y esperanza*. The concepts of “dyad” and “triad”, from the philosophical and sociological field - especially Georg Simmel -, provide a valuable implement to elucidate a new lecture of the poem, where the interweaving of groups of two and three units reveal essential guidelines to evaluate Darío’s poetics.

Keywords: *Cantos de vida y esperanza*; Rubén Darío; dyad; triad; hermeneutics.

Sumario. 1. Liminar teórico. 2. Las díadas de vida y esperanza. 3. Epílogo de las tríadas.

Como citar: Cervera Salinas, V. (2017) Díadas (y tríadas) de vida y esperanza. Una lectura de “Yo soy aquel que ayer no más decía...”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 46, 41-59.

1. Liminar teórico

Si bien los conceptos de “díada” y “tríada” han sido mayoritariamente empleados en los ámbitos filosófico, sociológico y aun médico, considero oportuno atraerlos hasta nuestro “jardín” modernista para aplicar la complejidad de sus contenidos como planteamiento analítico de uno de los poemas más memorables de Rubén Darío: “Yo soy aquel que ayer no más decía...”, el poema pórtico de la colección *Cantos de vida y esperanza*. El texto es sin duda uno de los más memorables y

¹ Universidad de Murcia.
E-mail: vicente@um.es

celebrados del poeta y ha sido citado de manera incesante desde la edición príncipe del poemario en 1905. Recordemos que la primera publicación del poema tuvo lugar en la revista *Alma española* el 7 de febrero de 1904, habiendo sido escrito a comienzos de ese mismo año en París y enviado a Antonio Ruiz, Azorín, para su inclusión en la revista (Sánchez Romeralo, 1997: 97).²

En el estudio de Jorge Eduardo Arellano que apareció en el monográfico dedicado al poeta nicaragüense con motivo del centenario de la primera edición del poemario en la revista *Anales de Literatura hispanoamericana* de la Universidad Complutense de Madrid, en 2006, el autor recoge un estudio sobre la recepción de la poesía rubendariana por parte de un sector de poetas españoles en una encuesta realizada en 1997 por la revista *Anthropos*. Si nos detenemos en los resultados, el poema inicial de *Cantos de vida...* sería el tercero de los más valorados por cincuenta poetas en la encuesta realizada:

¿Y en España? ¿Hasta qué punto Rubén Darío es hoy, entre los poetas vivos españoles, un maestro vigente? Este fue el objetivo de la encuesta a cincuenta de ellos —de la generación del 27 a nuestros días—, iniciativa de Manuel Mantero y Antonio Acereda. Una de las preguntas claves que enviaron por escrito fue: «¿Qué libro y qué poema de Rubén escogería usted?». Treinta y tres poetas eligieron *Cantos de Vida y Esperanza*; y los restantes, *Prosas profanas* y *Azul...* Entre los poemas once optaron por «Lo fatal»; otros prefirieron diez poemas más de *CVE*, en este orden cuantitativo: «Salutación del optimista», «Yo soy aquel que ayer no más decía», «Marcha triunfal», «Letanía de nuestro señor don Quijote», «Carne, celeste carne de la mujer. Ambrosía», «¡Torres de Dios!, ¡Poetas!», el primer «Nocturno», «Phocas el campesino», «Spes» y «Leda». (Arellano, 2006: 125)³.

Sin embargo, y a pesar de su fama y reconocimiento, los estudios específicos o monográficos sobre este poema tampoco abundan entre la última bibliografía rubendariana, tal vez precisamente por considerarlo demasiado evidente u obvio en el conjunto de la producción del vate, y en parte también por la dimensión

² Cito el poema por el volumen correspondiente a la edición española de *Cantos de vida y esperanza. Los cines y otros poemas*, en la colección de *Obras Completas* de Darío, de 1918, que se encuentra entre las páginas 19-26. De esta manera, las citas al poema estarán siempre referidas a estas páginas, y salvo que reproduzca una estrofa completa, no repetiré su citación concreta para evitar redundancias.

Dice al respecto de esta edición Javier Díez de Revenga: “Y es también, en estos años, tras la muerte de Rubén, cuando se aborda la primera edición de *Obras completas* con prólogo de Alberto Ghirardo e ilustraciones de Enrique Ochoa, en Madrid, en la editorial Mundo Latino, entre 1917-1920, compuesta por 22 volúmenes...” (Díez de Revenga, 2013: 36).

³ La encuesta referida se halla entre las páginas 146 y 158 del monográfico “Rubén Darío. La creación, argumento poético y expresivo”, dentro de la serie “Huellas del conocimiento” que la revista *Anthropos* dedicó al poeta nicaragüense en 1997, en sus números 170/171. Los autores de la misma (presentados con las siglas M.M. y A. A., que se refieren a Manuel Mantero y Alberto Acereda, respectivamente) explican en su prolegómeno: “Los poetas españoles, que tanto han debido a Rubén Darío, no fueron en el pasado unánimes en el reconocimiento. ¿Hasta qué punto Rubén es hoy un maestro vigente? Nuestra encuesta ha intentado traer aquí, ahora mismo, la opinión de poetas que van desde la generación del 27 hasta los más recientes” (M.M.-A.A., 1997: 146). Entre ellos destacan los nombres de Guillermo Carnero, Antonio Colinas, Victoriano Cremer, Eugenio Florit, Antonio Gamoneda, Pere Gimferer, o Vicente Núñez.

autobiográfica del mismo, que ha sido objeto recurrente de interés crítico⁴. Sea como fuere, considero que no está de más recuperar el texto completo y plantear un estudio específico de su construcción formal y simbólica a partir de las nociones antedichas, es decir, trabajando con la díada y con la tríada como conceptos axiales del análisis.

Para ceñirnos a la definición más genérica y lexicográfica (y, como decía el principio, no necesariamente relativa a las disciplinas o áreas de las ciencias sociales o de la medicina) me quiero referir al concepto de díada como “Pareja de dos seres o cosas estrecha y especialmente vinculadas entre sí” y al de tríada como “Conjunto de tres cosas o seres estrecha o especialmente vinculados entre sí”, tomando de manera literal la de definición prestada del Diccionario de la R.A.E. Al tratarse de cultismos procedentes del griego, los términos han sido introducidos en diversas áreas de conocimiento, pero cabe defender su pertinencia en los análisis de textos literarios, precisamente por el valor conectivo e integrador que ese tipo de agrupaciones (por parejas o tríos) poseen en la composición poética. De todas formas, una de las particularidades imprescindibles para la apropiación cabal de estos conceptos sería la intercomunicación profunda y necesaria entre los términos concernidos en una díada o en una tríada. Es decir, no es válida cualquier tipo de relación entre los dos o, en su caso, tres elementos agrupados, sino que ha de ser de involucración interna, bien en el campo semántico o bien en el simbólico. Valga la lúcida definición que de la tríada ofrece José Ferrater Mora en su *Diccionario de filosofía* para comprender en puridad no sólo dicho concepto sino también, por analogía, el de la “díada”, al que no se refiere explícitamente:

Se llama “tríada” a todo grupo de tres entidades, conceptos, nombres, etc., siempre que haya entre ellos alguna relación que permita pasar del uno al otro, de tal suerte que cada uno suponga o “envuelva” a los otros. Una simple relación de tres, aunque haya un fundamento común, no es suficiente para constituir una tríada en sentido “fuerte”. Así, por ejemplo, no podemos considerar como una tríada el grupo de tres disciplinas conocidas como el *Trivium*. Ejemplos de tríada en sentido propio son: las tres hipóstasis plotinianas (lo Uno, la Inteligencia, el Alma del mundo); la serie procliana “esencia-proceso-retorno” y –ejemplo el más conocido, o citado- la serie de tríadas hegelianas. [...] Encontramos en filosofía numerosos ejemplos de articulación triádica”. (Ferrater Mora, 1971: 837)

Pero no sólo en Filosofía: en otras disciplinas sociales y humanísticas estas nociones adquieren relevancia especial. Así, en la ciencia sociológica el paso de la díada a la tríada es un proceso ineludible para el entendimiento histórico del

⁴ Pongo como ejemplo el trabajo de Olga Muñoz Carrasco: “La vida de Rubén Darío cantada por él mismo: poesía como autobiografía”. Allí, por ejemplo habla de tres instancias autobiográficas que reconoceríamos precisamente en el poema “Yo soy aquel...”: “podríamos afirmar que, correspondiéndose con esos tres momentos, encontramos tres personajes en el autorretrato: el Darío joven de entonces, presentado en los primeros versos; otro Darío que se distancia del joven simplemente enunciando la descripción en pasado (era ayer cuando decía la canción profana) y un tercero que observa a ambos traspasados por el tiempo, y que finalmente sobrevive al desaliento” (Muñoz Carrasco, 2000: 168).

establecimiento de la sociedad, y su particular geometría⁵. Ya en su obra temprana *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización* (1908), Georg Simmel plantea en su capítulo “La cantidad en los grupos sociales” el valor cualitativo que el tránsito cuantitativo del uno al dos, y del dos al tres, comportaba⁶. De ahí cabría traspasar el umbral teórico hasta nuestro mundo estético y musical, el del Modernismo y el de la obra de Rubén Darío, donde los conceptos implicados tendrán un valor autónomo (y no sólo como un proceso consecutivo y secuencial, según se aplican en sociología) pero también un contenido significativo en su interrelación: el uso de las díadas (dos elementos unidos por alguna razón o causa en la imaginación creadora de un escritor) será de vital importancia en la representación simbólica de unas memorias poetizadas, de una autobiografía lírica como la que compone Darío en “Yo soy aquel...”.

De esta manera, el planteamiento teórico de Georg Simmel⁷ acerca de la “geometría social” cabe ser transvasado al territorio de la literatura y de la poesía, entendido ahora esta como un conjunto de elementos que configuran una unidad de interrelaciones de necesaria atención y análisis. Cabría, pues, referirnos al poema como una sociedad de conceptos, símbolos, imágenes, alusiones, sensaciones, emociones o ideas que componen en sucesivas geometrías (pueden ser díadas, tríadas o agrupaciones más complejas: campos múltiples de interconexiones) que acrisolan la obra singular y definitiva que es el texto literario.

Recordemos, con Ferrater Mora, que el tipo de relación a la que estoy aludiendo debe implicar una fuerte vinculación interna, interconectada, entre las dos o tres entidades implicadas. Esta propiedad se pone de relieve en el

⁵ “George Ritzer (2001:328) define la propuesta formal de análisis de la interacción de (George) Simmel como “geometría social”. Los coeficientes geométricos principalmente utilizados por Simmel fueron el número y la distancia. El primero hace referencia a la importancia de tomar en cuenta el número de sujetos que participan en una determinada interacción, de la cual derivan sus análisis diferenciales entre la diada -los grupos de dos personas- y la tríada -los grupos de tres personas. Para Simmel, el que se adhiere una tercera persona en una situación de interacción diádica introduce un cambio radical en dicha interacción. En una diada, los individuos mantienen todavía un alto grado de individualidad, esto es, un conjunto de dos personas no puede considerarse estrictamente un grupo, dado que los sujetos no abandonan su identidad individual para suplirla por una identidad de grupo, una supra-identidad. Por el contrario, en la tríada, los sujetos dejan parcialmente su razón de ser individual y pasan a formar parte de un grupo, pudiéndose desarrollar así una estructura de grupo independiente de los sujetos que lo componen. También esta adición de un tercer miembro a una diada hace que sea posible la multiplicación de los roles sociales que se ponen en juego en la situación de interacción. El tercero puede fungir como árbitro o mediador, y puede llegar a usar las disputas entre los otros dos miembros para su interés individual, o bien convertirse en objeto mismo de disputa.” (Rizo, M., 2006: 52). La obra citada por la autora es Ritzer, G. 2001. *Teoría Sociológica* Clásica. Madrid: McGraw Hill.

⁶ No sólo muchas formas sociales se fundamentan en el dos, es decir, en la diada comprendida como interrelación de ambos elementos, sino que “su limitación a dos elementos es incluso la condición que hace posible toda una serie de formas de relación” (Simmel, 1986: 92). Además, si “(E)l dos representaba a un tiempo la primera síntesis y unificación, e igualmente la escisión y antítesis”, por su parte, “(L)a aparición del tercero significa el tránsito, la reconciliación, el abandono de la oposición absoluta, aunque a veces también la producción de un contraste.”, que puede ser reconciliador, mediador o árbitro imparcial entre los dos miembros de la diada. Sin embargo, también puede ser el catalizador de la escisión con fines egoístas o reformadores de otras entidades. (Simmel, 1986: 115 y ss.).

⁷ Otro acercamiento al pensamiento teórico del alemán Simmel en relación a Darío lo hallamos en el trabajo de Álvaro Salvador sobre el espacio urbano en Darío, si bien aquí el texto sociológico del que parte el crítico es el capítulo “Las grandes ciudades y la vida intelectual” de *El individuo y la sociedad. Ensayos de crítica de la cultura*. (Salvador, 2007: 15-43).

poema de Darío, por cuanto los elementos abrazados por el autor trazan campos de interacción semántica y simbólica de evidente funcionalidad, como veremos, más allá de las lecturas de su obra a partir de nociones como la de “eclecticismo”⁸. No se trata sólo ni simplemente de “dualidades” ni de “ambivalencias”, ni de “antítesis” ni siquiera sólo de “parejas”, sino que la “díada” contiene en su doble faz todos los conceptos previos, puesto que existen todo tipo de díadas -tanto de complementación como de disparidad-, tratándose siempre de estructuras bimembres pero elevadas a una categoría más conceptual –en su imbricación de elementos- o filosófica (recordemos la filosofía hegeliana, con su intensificación de lo triádico y cómo ello determinará más tarde el nacimiento de una filosofía de la historia de carácter dialéctico).

2. Las díadas de vida y esperanza

Volviendo a la ubicación del poema en el conjunto de la obra, habría que considerar que el texto, de clara intencionalidad liminar⁹, supone una obertura a un poemario que, como bien ha recordado la crítica, y en especial Luis Sáinz de Medrano (2005)¹⁰ y José María Martínez (2005)¹¹, en un principio fue titulado en alusión de las tres partes o secciones que lo configuraban –y que, en su origen, respondían a dos libros independientes que más tarde se fundieron, como nos recuerda Sánchez Romeralo (1997)¹²-, aunque finalmente quedase unificado en el título que hoy todos conocemos y que se refiere tan sólo a la primera de ellas. Un título, en fin, que contiene en su seno la díada central de la colección: Vida y Esperanza, si bien –y a esto también alude con lucidez José María Martínez en su contribución bibliográfica- resulta evidente que muchos

⁸ Como la que propuso Marie-Claire Zimmermann en 1995. Para ella ese eclecticismo suponía una combinatoria entre la propensión a lo heterogéneo y la búsqueda de unidad de su obra. No obstante, la síntesis ecléctica no condice con la interpretación que propongo en este trabajo (Zimmermann, 193-212).

⁹ Como recuerda el crítico, el poema llevará también el título de “Preludio” en la “antología en tres volúmenes que el nicaragüense preparó para la editorial Corona en 1914” (Martínez, 2005:5).

¹⁰ “Se cumple en el presente año el centenario de la aparición de esta importante obra, de Rubén Darío, publicada con el título, que suele simplificarse, de *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y Otros poemas*, en la Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Muesos, c/ Olid, 8, Madrid —edificio, que hoy sigue en pie, situado en la parte más clásica del distrito de Chamberí—.” (Sáinz de Medrano, 2005: 73).

¹¹ “el título completo e inicial del libro fue *Cantos de vida y esperanza. Los Cisnes y Otros poemas*, que se correspondía con las tres secciones que lo formaba: “Cantos de vida y esperanza”, “Los Cisnes” y “Otros poemas” [...]. En pureza, pues, la versión simplificada del libro debería reservarse para las primeras catorce composiciones, vertebradas en torno a ese optimismo esperanzador que realmente domina la primera sección, parcialmente en la segunda y sólo ocasionalmente en la tercera.” (Martínez, 2005: 2). Martínez también destaca el peso que tuvo Juan Ramón Jiménez para la decisión definitiva de su titulación. Recordemos que en el epistolario entre Rubén y Juan Ramón son muchos los testimonios de esta mutua devoción, pero también de la contienda personal que el andaluz lideró en pro del movimiento modernista, algo que –como constata Oliver Belmás en su biografía rubeniana- consoló al nicaragüense en esa decepción representada en las “canas” que con apenas 37 años iba cubriendo su sien (Oliver Belmás, 1968: 225).

¹² “Los *Cantos de vida y esperanza* debieron de comenzar a escribirse en 1903. [...] La unión de ambos proyectos –el de los *Cantos* y el de los *Cisnes*- se haría, hemos de suponer, después de esas fechas”, señala el crítico, refiriéndose a principios de 1905. Añade más adelante: “Es muy posible que la unión de los dos libros se decidiera entre el 24 de diciembre [de 1904] y el 17 de enero [de 1905]: siendo instrumentales en esa decisión los consejos del joven poeta andaluz [J.R.J.], quien estaría ya entregado por entonces a la tarea de decidir la composición del libro.” (Sánchez Romeralo, 1997: 93-95).

de los poemas contenidos en la compilación no responden en absoluta a la semántica dual incluida en las nociones de “vida” y “esperanza”. Por ello, la tripartición omitida en la estructura interna del libro queda subsumida al fin en su primer elemento: un elemento que contiene de modo evidente y clarísimo la fijación de la díada positiva que quintaesencia el tono más existencialista del volumen. Al fin y al cabo, los elementos relativos a la fatalidad, al desaliento, a la duda, a la crítica política y social, al hispanismo más o menos exaltado del poemario quedarían concernidos y sintetizados en la connotación amplia y todopoderosa del “canto de vida”, entendiendo por dicho canto el que engloba los aspectos centrales de una existencia, y no sólo los esperanzadores u optimistas¹³.

A partir de aquí cabría realizar un detenido inventario comentado del extenso poema (integrado por veintiocho serventesios) a partir de los patrones anunciados, en un intento de revelar la trascendencia que el manejo de ambos modelos sintagmáticos (díadas y tríadas verbales) producen en la composición y en la determinación de la poética del libro. No olvidemos que con “Yo soy aquel...” Darío abre el pórtico de su volumen y lo hace desde su “yo poético” más “sincero” y confesional posible (Martínez, *ibidem*), por lo que la frecuencia de estos patrones gramaticales no será baladí para una relectura renovada del texto.

Así, ya en la primera estrofa el yo poético introduce dos unidades diádicas de gran repercusión como obertura poemática: “el verso azul y la canción profana”, por un lado, y las alusiones a las dos aves eminentemente poético-simbólicas, como son el ruiseñor y la alondra. La primera díada repercute en el sentido autobiográfico e histórico del poeta y de su producción anterior (*Azul... y Prosas profanas*), aunque evocados desde una mirada retrospectiva no exenta de melancolía (la misma que rezumará en muchos momentos del poemario): “que ayer no más decía”. El uso pretérito verbal dimana una fuerte resonancia evocadora, pues partiendo del presente (“Yo soy...”) asume un pasado que se prolonga casi hasta el momento actual: un momento de reflexión, de meditación, de comprensión cabal de lo vivido. Por su parte, las aves aludidas atraen toda una resonancia de ecos literarios que, desde la célebre escena de amor entre Romeo y Julieta con el debate en torno al canto del ave que anuncia su separación, deriva hasta la lírica modernista pasando por un recorrido célico y lírico que contiene algunos de los más inspirados poemas de la tradición romántica inglesa: John Keats o Percy Bysshe Shelley. El ruiseñor, además, será recordado en múltiples ocasiones por Rubén Darío, bien en su

¹³ Este libro sobre la vida y la esperanza es también un testimonio del dolor y la duda que asaltó al poeta durante aquellos años. Ese estado espiritual de Darío encontró su reflejo en el estado espiritual por el que atravesaba la patria que sintió más cercana entonces: España. (Pérez, 2005) También Blas Matamoro, hablando de la biografía de Rubén, alude a las contradicciones y al lado menos luminoso de su personalidad: “Una biografía no es un monumento, una mole estática que ataja la luz y atrae a los perros. Preferí admirar la obra de un ser humano angustiado y dolorido, cantor de los placeres, que si siempre estuvo en algo es en el alcohol. No es anecdótico su alcoholismo, la embriaguez y la borrachera que lo borraban, porque en las entidades dominantes de su vida hay similares borramientos en distintas suertes de éxtasis. La visión poética, el orgasmo, el anonimato del individuo perdido en la masa urbana. Y quien dice éxtasis apunta asimismo a la soterrada religiosidad de un hombre con muchos dioses y ningún Dios, con numerosas liturgias y ninguna religión, con un hábito monjil —según lo retrató Vázquez Díaz— y ningún monasterio.” (Matamoro, 2005: 99).

denominación literal, bien en su representación mitológica con el motivo grecolatino de Filomela¹⁴. Así aparecerá concretamente en una de las mismas estrofas de este poema inaugural:

Bosque ideal que lo real complica,
allí el cuerpo arde y vive y Psiquis vuela;
mientras abajo el sátiro fornicaba,
ebria de azul deslíe Filomela.
(Darío, 1918: 23)¹⁵

En este verso, además, descubrimos otra modulación diádica: Filomela queda sutilmente asociada a Psiquis, pues mientras ésta “vuela”, cual el espíritu que simboliza, la lírica voz de Filomela “deslíe” con su canto “ebria de azul”; tan “ebria de azul” como el propio poeta a quien metaforiza con su acción, pero también con su ubicación cromática (“azul”) y con su disposición circunstancial – tal vez, existencial- (“ebria”). La díada Psiquis-Filomela se “complica” también en esta estrofa, al asociarse con otras parejas internas: el ideal y lo real, por un lado, y las acciones del “cuerpo” que en ese espacio idílico (“el bosque”) consigue aunar lo paradójico de la díada “arder” y “vivir”, de resonancia mística y pasional. La contraposición “allí” (altura) y “abajo” añade otro orden en la poética del espacio de la estrofa, siguiendo los presupuestos de Gaston Bachelard. Al fin, la presencia del “sátiro” fornicador se asocia de modo dual y antinómico al cántico elevado de Filomela. Calibán y Ariel se hallan unidos en el alma “órfica y pitagórica” de Rubén Darío: en lo alto canta el ruiseñor mientras en lo terrestre el sátiro cumple su función voluptuosa, y ambas unidades armonizan en la visión poética del ser, según el vate nicaragüense¹⁶. La relación diádica entre ambas aves se corresponde, en efecto, con esa acepción de interconexión necesaria y no solo de dualidad: ruiseñor y alondra no son simplemente dos referencias musicales al ámbito de las aves cantoras, sino que se conectan por razones naturales (representan con su canto el ocaso y el alba, respectivamente) y culturales (se interrelacionan en la historia de la literatura desde Shakespeare). Un buen ejemplo de esa recreación diádica del ruiseñor y la alondra la hallamos en otra excelente

¹⁴ Sólo en *Cantos de vida y esperanza*, lo volveremos a encontrar en los poemas “Cyrano de Bergerac”, “Los cisnes” (I), “Los cisnes” (IV, dedicado “A Leda”) –de nuevo en “díada” con la alondra-, “La dulzura del Angelus” (de la sección “Otros poemas”), “Trébol” (dedicado a Góngora y Velázquez), “Libranos, Señor”, “Divina Psiquis”, el Poema “XV” de esta misma sección, “Augurios” y “Ofrenda”.

¹⁵ Todas las citas del poema proceden de la misma edición manejada. El texto completo está impreso entre las páginas 19-26.

¹⁶ Sobre la relación de Darío con Rodó a través del poemario –y en concreto del poema “Yo soy aquel...”– es necesario citar el trabajo de José María Martínez: “Por la cantidad de veces que se ha repetido esta afirmación [...] hay que recordar de nuevo que este primer poema –sin título en el libro– no está dedicado a José Enrique Rodó, ni en su aparición original en la revista *Alma española* (enero de 1904), ni en las tres primeras ediciones del poemario, todas ellas en vida del poeta (1905, 1907 y 1911). Lo que sí está dedicado al uruguayo es el conjunto de la primera sección [...] Es más, si nos atenemos a los documentos, la correspondencia de Darío no vincularía a Rodó y *Cantos* hasta diciembre de 1904, casi un año después de la primera aparición del poema [...]. Obviamente, esto no elimina la latente presencia del uruguayo en *Cantos*, a quien Darío dedicó seguramente esa sección con verdadero agradecimiento [...]. Afirmado esto, cabe admitir al mismo tiempo que los juicios de Rodó enfatizando el parnasianismo interior de *Prosas* se encuentran en efecto detrás de algunos de los versos más famosos de “Yo soy aquel” (“En mi jardín se vio una estatua bella/ [...]”). (Martínez, 2005: 3-4).

página modernista: el cuento “Abuela Julieta” de Leopoldo Lugones, incluido en su *Lunario sentimental* (1909).

La “autobiografía espiritual” que supone el poema rubendariano (Pérez, 2005: 21) es también una autobiografía estética, pues al fin y al cabo para Darío lo espiritual y lo estético son uno y lo mismo, no renuncia a expresarse mediante esquemas morfológicos que doten de precisión, unidad, sentido y belleza estructural a su conjunto. Para ello, la estructuración diádica es bien certera y apropiada. Así lo reconocemos en las siguientes estrofas, como en la tercera (*ibidem*, 20), donde hallamos estos grupos bimembres tan representativos de la voz dariana: “muy antiguo/ y muy moderno”; “audaz, cosmopolita” y “con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo”. En la primera diada, es importante destacar el uso retórico del encabalgamiento, que dota a la estructuración de una mayor fuerza y de un carácter sorpresivo de gran calado. En efecto, la pareja “antiguo” y “moderno” caracterizaron siempre el *modus operandi* modernista (y “arcaísta”) del cantor de *Azul...* Antiguo en la recuperación, por ejemplo, del verso alejandrino; moderno en la aplicación del mismo a la estructura del soneto (como sucede con su archiconocido “Lo fatal”).

Esa alternancia entre lo antiguo y lo moderno creó del algún modo la razón del ser del modernismo, en su afán por atraer al presente todas las facetas de la expresión poética que potenciasen la energía vital de la creación. Como el músico, personaje del cuarteto de protagonistas del cuento “El velo de la reina Mab”, su ideal artístico combinaba la lírica originaria de Terpandro en la Grecia clásica con las “fantasías orquestales” de Wagner (Darío, 1917a: 78), contemporáneas al nacimiento del Modernismo americano. Como el poeta del mismo cuento, Darío se reconoce aquí, se autodefine, como “audaz” y “cosmopolita”, combinando así una cualidad moral con otra virtud mundana, pero importante para la difusión de su estética. Sin su faceta cosmopolita, el modernismo dariano nunca hubiese adquirido las dimensiones internacionales que su autor, audazmente, expandió obteniendo con ello el aplauso y la imitación, cuando no el descrédito, la crítica feroz o la piedra lanzada por la “honda” del enemigo. Por fin, en el tercer verso de esta estrofa Darío apela a dos de sus maestros indiscutibles: la fortaleza del verso y la prosa pujantes de Victor Hugo (al fin y al cabo, fue el autor del famoso *dictum* “L’art c’est l’Azur”) con la delicadeza simbolista del “padre y maestro mágico” Paul Verlaine, a quien Darío no sólo había conocido en una de las tertulias parisinas del “liróforo celeste” sino que sería objeto de homenaje póstumo en el famoso “Responso” incluido en *Prosas profanas*. También lo será de encarecida alusión en el Prólogo a dicho poemario (siempre en su interior) y de ponderación comparada con Sócrates en el poema “Divagación” del mismo volumen (Darío, 1917b: 143, 10 y 27, respectivamente).

En otras ocasiones, la estructura diádica se complica métricamente, en virtud de los efectos musicales que Darío proyecta a través de su composición. Así sucede con el sintagma “potro sin freno”, que abre y cierra a modo de quiasmo, interconectando la primera pareja del *serventesio* quinto del poema, y lo hace mediante el armónico uso de la *variatio* relativa al sujeto de la frase. De tal modo, en el primer verso hallamos “Potro sin freno se alzó mi instinto” y en el segundo se invierten los términos, ocasionando un desplazamiento sintáctico del objeto “potro sin freno” y una significativa diada de los restantes miembros de la oración: “se

lanzó mi instinto” y “mi juventud montó”. Instinto y juventud crean esa referencia jubilosa del temple autobiográfico marcado en el texto. En cuanto a la díada verbal, no cabe sino reconocer la maestría en el uso de verbos de acción impetuosa y libre, tan acordes con la evocación vital del momento aludido: “lanzar(se)” y “montar”, que concatenan una semántica de cabalgadura trepidante y fogosa. A ello se suma la siguiente díada del verso tercero: “iba embriagada y con puñal al cinto”, donde el carácter hedonista y vehemente del sujeto poético realza los semas antedichos con rasgos propios de una descripción de cuño arcaico.

El pintoresquismo de este verso contrasta con los siguientes ejemplos que cabe aducir del uso reiterado, por parte de Darío, de las formas bimembres en este poema. Avanzamos así hasta las estrofas novena y décima, entrelazadas por la anulación de la esticomitia, en un proceso que aúna los ocho versos en clara renuncia a la separación por puntos de su oración principal. En su interior destacan dos alusiones enlazadas al mundo grecolatino y referidas ambas al arte musical: “un renovar de notas del Pan griego”, seguido por “y un desgranar de músicas latinas”. En esta ocasión la simetría sintáctica es absoluta, de tal modo que los infinitivos en función nominal “renovar” y “desgranar” apelan a la ejecución actualizada (“antiguo” y “moderno” siempre en la base) de alusiones clásicas: “notas del Pan griego” y “músicas latinas”.

A través de estas referencias cabría auscultar un fondo de sonoridades clásicas, con la elidida presencia de la flauta o siringa de Pan, heredada por el poeta “panida” (tal como Darío había bautizado a Verlaine en el “Responso” arriba mencionado) y cultivada por los poeta líricos latinos, con el mismo fondo musical de los instrumentos de viento “desgranados” en la “dulzaina” a que el propio Darío alude en el primer verso de esta pareja. Sus “gamas cristalinas” serán las que activen la vitalidad de la estatua que se había contemplado en el jardín modernista del poeta, y cuyo comentario dejo para más adelante, cuando aborde las representaciones triádicas del poema. Baste en este momento señalar que la humanización (o mitificación) de la estatua se produce precisamente en el sentido referido en la estrofa anterior de cuño mitológico, pues Darío nos hace observar fantásticamente como la poesía (la estatua) se vitaliza con la música de viento hasta el punto de transformar, en una nueva “metamorfosis” latina, su muslo viril en “patas de chivo” al tiempo que nacen y crecen “dos cuernos de sátiro” en su frente. Poesía jovial, sensual, sexual, voluptuosa, hedonista, dionisiaca, “satírica” en un sentido etimológico del término, y ahormada en el preciso molde de la díada como patrón estructural más repetido. Una clave dionisiaca donde, como más tarde nos dirá el poeta, lo apolíneo tampoco faltará¹⁷.

¹⁷ La díada apolíneo-dionisiaco ha sido objeto de la atención crítica. Véase López-Calvo (2009: 84-99): “Sin duda, la interpretación de la figura de Darío como un pensador apolíneo y un ser agónico es la más común entre sus críticos. El título mismo de algunos estudios dan fe de dicho enfoque: *La dramática vida de Rubén Darío* (1952), de Edelberto Torres; *Rubén Darío, abismo y cima* (1966), de Jaime Torres Bodet; *Gloria y congoja de Rubén Darío y —Canto a Rubén Darío—* (1989), de Edelmira Muñoz; *Rubén Darío, poeta trágico (una nueva visión)* (1992), de Alberto Acereda; *La angustia existencial en la poesía de Rubén Darío* (2001), de Roque Ochoa Hidalgo; o el estudio de Danilo Guido sobre el alcoholismo del poeta en *Rubén Darío, “soy un enfermo”* (2005). Para citar uno de los estudios más recientes, en *Modernism, Rubén Darío, and the Poetics of Despair* (2004) Alberto Acereda y Rigoberto Guevara afirman:

“When Darío died in February of 1916, after a painful agony, no doubt a calvary remained, the vital and constant despair: the despair of the sad and young husband who lost his first wife; the despair of the poet deceived; the anguish of the alcoholic man, of the needy diplomat, and, above all, the poet whose tragic life

Como no se contrapondrán antagónicamente tampoco lo profano y lo sagrado en su universo. Ni lo hispánico con lo universal. Así lo descubrimos en las siguientes estrofas, cuyas díadas paso a enumerar: la Galatea gongorina y la marquesa verleniana; la pasión divina y la “sensual hiperestesia humana”, o en dobles parejas agrupadas: el ansia y el ardor junto al vigor natural y la sensación pura. En Darío las parejas hallan un espacio propicio de expansión, de exaltación, de crecimiento, de danza, de festividad. Como bien señaló Guillermo Sucre en su lúcida lectura de Darío, en su cosmovisión estética, la poesía es canto y danza, pero también reflexión y lucidez (Sucre, 1968:47). Sin duda, dos díadas de extrema trascendencia, pues se imbrican sus unidades internas, pero también entre ellas mismas para dotar de significado la totalidad de su universo poético.

Esto se evidencia con claridad en la estrofa decimotercera, donde implementa la famosa metáfora de la torre de marfil, la que tentó su anhelo, y que tantos “ríos de tinta” ocasionó como prototipo de una determinada actitud del poeta ante la realidad. En esta estrofa la díada central se refiere a dos elementos axiales en la poética de *Cantos de vida y esperanza*: “hambre de espacio” y “sed de cielo”. La pareja hambre y sed, de evidente connotación fisiológica, quedan desplazadas a los ámbitos de una poética espacial, de resonancias etéreas y plenamente modernistas. Lo material y lo inmaterial se complementan al máximo en esta díada donde la “pasión divina” y la “sensual hiperestesia humana” se modulan indisolubles. El “espacio” como objeto de la necesidad de alimento y el “cielo” en tanto lugar donde saciar la sed son emblemas purísimos de otra necesidad básica del poeta: la de ensanchar los límites de su “torre de marfil”. En ella busca el poeta su voz interior, su yo profundo, su interioridad invisible, pero ha de conjugar ese movimiento introspectivo con la pareja de signo contrario: la propensión hacia lo exterior, lo que rodea y trasciende la limitación del sujeto, como en el cuento del “rey hospitalario” que Rodó relata en una de sus páginas más inspiradas de *Ariel*. De ahí su hambre y su sed.

También de ahí los referentes de su aspiración: el espacio inabarcable, el intangible cielo. De este modo, y entroncando esta estrofa con otra estrofa posterior, la “hiel” de la existencia (una hiel que reaparecerá en otras famosas composiciones de este mismo poemario) queda atenuada por la díada material de signo opuesto en el sentido del “gusto”: la miel frente a la hiel. Una miel atraída en su forma verbal en su acción de endulzar lo amargo, de transformar la “áspera hiel” y todo signo de “acritud”. Es muy importante en este punto detenernos en un nuevo aspecto, que tampoco se aleja del dominio diádico de esta poética: el proceso de “melificar” lo agrio queda asociado causalmente, como una suerte de “causa primera” en el sentido teológico del término, con la “gracia de Dios” a que alude en el primer verso de la estrofa. El “Bien” que surge en la conciencia del poeta escoge esa “mejor parte” que propicia la acción melificadora. Una acción cuya causa está en lo divino, pero cuyo procedimiento, su materialización, revierte, en la mirada del poeta, al carácter reparador y salvífico del Arte: “melificó toda acritud el Arte”. El Arte, con mayúsculas, rima semánticamente así como la alusión a “Dios”. Si lo divino abre la estrofa, ésta quedará clausurada con otra gran palabra: el Arte. La

would find an echo in his modern-existential despair, and his quest for answers in his art and poetry (114).” (López-Calvo, 2009: 85).

toma de conciencia es espiritual, pero la realización concreta, el proceso productivo donde la miel reemplaza a la hiel, queda concernido a la formalización, a la creatividad, a la “poíesis”. Estos mismos elementos poéticos de carácter moral serán de nuevo recogidos en el cierre del poema, donde también resplandece la simbología religiosa, como veremos.

Una de las diádas más representativas en el plano de la poética del espacio en clave simbólica del poema vendría dada por la interrelación entre los referentes de la fuente y de la selva, como observamos en la estrofa decimosexta de la composición, que merece la pena reproducir (y que, tendrá su continuidad semántica en las cinco siguientes, de lógica dependencia con ésta):

Mi intelecto libré de pensar bajo,
 bañó el agua castalia el alma mía,
 peregrinó mi corazón y traje
 de la sagrada selva la armonía.
 (Darío, 1918: 23)

La fuente, en su alusión mitológica a Castalia, a la inspiración, a las musas, a la Hélade clásica y al elemento líquido, forma un contraste funcional con el elemento terrestre, antropológico y de naturaleza desbordante y lujuriosa que supone la selva. Fijémonos en la estructura compositiva de la estrofa: la segunda estrofa introduce el motivo de la fuente a través del nivel anímico o espiritual del poeta, mientras que en la segunda referencia se amplía y complica, pues se plantea no sólo una acción concreta (la de bañarse, la de bañar el alma en el agua de Castalia) sino una acción y sus consecuencia. Ya no se trata del “alma” sino del “corazón”, un corazón que peregrina y que de dicho trayecto alcanza una meta o resultado fundamental: una peregrinación por la selva sagrada de la cual extrajo, pues en ella conoció, la armonía. La diáda fuente-selva contiene los semas inspiración-armonía: bebe la inspiración de Castalia y obtiene la armonía de la selva. Corazón y alma se complementan al intervenir conjuntamente en una operación esencial al sentido poético: un alma que se inspira y un corazón que armoniza tras peregrinar por lo sagrado. Agua y tierra: alma y corazón: baño iniciático y peregrinaje de iniciado. El poeta nacerá de esta conjunción de actos esenciales que dimanen de lo más profundo de su ser.

Como bien señala José Carlos Rovira, la sagrada selva, “en cuanto síntesis de la naturaleza simbólica, es el refugio del arte y de la vida [...], en el que se sumerge el poeta tras su peregrinación juvenil por el instinto, la cultura, la tentación de la torre de marfil, el dolor” y todo el “teatrillo escénico” que funden los elementos de su “jardín de sueño” (Rovira, 1997: 76). Pero esa “síntesis” ha de complementarse con su diáda esencial: el agua donde se baña buscando la inspiración en la fuente de Castalia. De esta forma comprendemos que sin la inspiración tampoco sería posible el viaje, el trayecto, el tránsito por todos los elementos que, simbolizados en la selva, componen su itinerario poético personal: poético y vital, pues se trata de un canto “de vida”, fundamentado, como sabemos en el feliz hallazgo de la armonía. Grecia como “aspiración” y la “selva”, como espacio de iniciación en la vida y en la poética, serán definitivas y definitorias de su obra. No cabe marginar al respecto que con el motivo de la “selva” incoa también el poeta, aun metafóricamente, un

espacio de resonancias propiamente americanas, pues la selva también contiene en Darío una consonancia entre el mundo civilizado del sustrato europeo y la “barbarie” que el trasfondo cultural americano tradicionalmente aparejaba. El paso diádico de la fuente a la selva -y de la selva a la fuente originaria- no parece despreciable para considerar el crecimiento exponencial del poeta en la consecución de su genio y su talento. La prueba de ello es que en las estrofas subsiguientes el despliegue metafórico de la selva conecta continuamente con el trasunto grecolatino, como si la fuente donde saciar su sed de inspirado estuviese siempre disponible. Así, la selva enlaza con el “bosque ideal”, donde emergen las figuras de Psiquis y Filomela, como ya se señaló, pero también de Hipsipila y de Pan, brotando en la “eterna vida” la armonía del “gran Todo”. Y ese Todo se resuelve finalmente en una estrofa realmente central en la composición (la vigesimoprimera):

El alma que entra allí debe ir desnuda,
temblando de deseo y fiebre santa,
sobre cardo heridor y espina aguda:
así sueña, así vibra y así canta.
(Darío, 1918: 24).

Lo sagrado y lo profano terminan así intercambiando sus dones al iniciado en el peregrinaje poético-vital. De hecho, el alma, antes aludida más personalmente como “alma mía” (en clara alusión también al famoso soneto de *Prosas profanas*¹⁸) ahora queda citada, en un sentido más genérico y universal, como un alma que “debe ir desnuda” cuando se interna por los parajes de ese “bosque ideal” que trasunta la “sagrada selva”. En esta interesante estrofa, las diadas vuelven a emerger para consolidar el continuo tránsito entre profano (“deseo”) y sagrado (“fiebre santa”). La impresión que produce la estrofa sería la de un iniciado en un misterio que recorriese un templo atravesando las pruebas que ha de superar para alcanzar su grado y su gloria. Por ello, “deseo” y “fiebre santa” enlazan con otra pareja de recorrido necesario, de paso consecutivo: el alma camina temblando sobre el “cardo heridor” y sobre la “espina aguda”. La espina y el cardo alegorizan las pruebas dolorosas y agudas que el peregrino debe atravesar sin dejarse atenazar por sus punzadas¹⁹.

Este aspecto ético-estético parece adquirir mayor importancia conforme avanzamos por el itinerario diádico del poema. Es como si Darío quisiera subrayar la importancia que la sabiduría existencial tiene en toda experiencia humana, corroborando que sin la adquisición de un saber propio en el plano moral (ya que, en el metafísico la respuesta seguirá siendo la del “no saber” de “Lo fatal”) todo el

¹⁸ Donde también hallamos el motivo del camino, del peregrinaje, del estímulo que el poeta a su propia alma provoca, impeliéndola a proseguir, a pesar de las “serpientes” por un “bosque de males”. A proseguir, “como un dios...” (Darío, 1917b: 199-200).

¹⁹ Al respecto resulta bien interesante el artículo: “¿Era masón Rubén Darío?”. Su respuesta está parcialmente concluida: “La masonería influyó en la vida de Rubén Darío a través de personas, temas y símbolos, pero el poeta mantuvo su independencia interior. Si Charles D. Watlan se pregunta [...] cómo podría ser católico y masón Rubén Darío, es lícito contestar que también fue pagano y cristiano, platónico y panteísta, órfico y escéptico, infantil y atormentado, social y lírico, europeo y americano, español y francés. Y si Rubén Darío fue grande, no lo fue por masón ni por católico, sino por poeta.” (Mantero, 1997: 133).

peregrinaje poético puede resultar baladí. Esta gravedad de la balanza hacia el lado ético imprime su carácter en las cinco últimas estrofas de “Yo soy aquel...”, como bien queda reconocido en el mismo recurso consecutivo, en un sentido sintáctico, de la primera de ellas, en su famoso verso: “Por eso ser sincero es ser potente”, con el que comienza esta sección estrófica final de la composición.

Ya con esta alternancia consecutiva entre la sinceridad y la potencia vital descubrimos el peso de las estructuras diádicas en el poema. Para Rubén Darío, sólo de la primera virtud, la sinceridad, emana la capacidad, la virtualidad de transformar, aristotélicamente, la potencia en acto. Ser potente implica actuar y ser: ser uno mismo en el plano de la acción. Dos metáforas lo iluminan: la estrella potencia su brillo por no estar recubierta por ninguna membrana externa. Por su parte, el agua que mana de la fuente expresa en su propia fluencia su naturaleza esencial: el alma de la fuente se manifiesta, es, en la voz de cristal que de la fuente surge desnuda y clara. Fuente y estrella (es decir, sonoridad y luz) fueron, tal como confiesa la voz poética en la siguiente estrofa, su ambición suprema, su finalidad. Sólo desde la premisa de un alma sincera (ahora revestida como “alma pura”) podía alcanzar ese “intento”, pues de ella surgiría la potencia que le permitiría conseguirlo. Vemos, de nuevo, cómo la estructura diádica se muestra sustantiva y necesaria en Darío: potente y sincero; potente por sincero y, desde la sinceridad, potente hasta la materialización. Luz y música son objetos de aspiración, pero no de manera independiente, sino conjunta e imbricada. La imbricación es notable, pues la luz poética se nutre en Darío de la música verbal. Por ello, la tercera estrofa de esta cláusula poética final, introduce nuevos referentes metafóricos que ponen de relieve lo anotado: el “crepúsculo azul” como indicio claro de la luz (la estrella desnuda), y los instrumentos musicales (la flauta y la lira), de la sonoridad: del alma de la fuente.

Y así, los semas aunados de “sincero” y “potente” desembocan en la última estrofa en los calificativos, también imbricados, de “tranquilo y fuerte”. De nuevo, Darío utiliza un modo de entonación universal para coronar su composición. No resulta banal que el término “virtud” domine como sujeto este cierre apoteósico del “canto” dariano. El ser tranquilo y fuerte (como anteriormente lo había sido el sincero y potente) propende a la armonía espiritual. El fuego interior no sólo caldea la penuria, la soledad, el frío y la desazón de la noche oscura del alma, sino que también tiene una virtualidad añadida: con él arden las miserias de la vida.

Es curioso que en este punto dos poetas tan aparentemente alejados en su sensibilidad como Darío y Borges coincidan. Y lo hacen además resumiendo de modo diáfano sus respectivas “artes poéticas”. Para Darío, “con el fuego interior todo se abrasa; / se triunfa del rencor y de la muerte”. Por su parte, Borges sentencia en una de las estrofas de su “Arte poética” (incluida en *El Hacedor*, 1960): “convertir el ultraje de los años/ en una música, un rumor y un símbolo” (Borges, 1977:161). El elemento común reside en la capacidad de transformación estética de lo más efímero y despreciable de la vida: el sustantivo “ultraje” en Borges y la diada “rencor” y “muerte” en Darío. Dichos referentes quedarían subsumidos y metamorfoseados por el “canto de vida y esperanza” que el Hacedor compone con su obra y con su existencia. La acepción a ese mal resulta más humillante en el argentino (la vida nos ultraja haciéndonos sujetos de decadencia con su devenir) y más genérica y existencial en Darío: la “muerte” que preside la

vida y su pareja imbricada, el “rencor”. La muerte deriva del rencor: es su vástago más evidente. El rencor genera la muerte, y ambos términos se instalan en el espacio del ser. Sólo la potencia generosa y sincera de la virtud, la del alma “tranquila” y “fuerte”, abrasa en su interior esa carcoma ineludible. Triunfa sobre ella porque, en efecto, la quema y abrasa.

Y sólo así, al cabo, se explica el verso conclusivo del poema, con su evocación de un pasaje “naïf” de los Evangelios cristianos: “y hacia Belén... la caravana pasa”. Una metáfora cultural y una imagen inocente y cromática -¡tan modernista al fin en su evocación y color!-, que sin duda alberga y atesora el alma del poema: un viaje que está animado por la ilusión de proseguir, guiado por la estrella, hacia el lugar donde reina el misterio (ese “magnum mysterium” de la tradición medieval), que para el “moderno” y “antiguo” (moderno por antiguo, al fin) Rubén Darío supone la pervivencia del sentido último de la existencia. Existencia consagrada a mantener vivos los cantos de esperanza que no son sino cantos de vida. Se muestra así un espíritu sereno y tranquilo que ha templado sus fuerzas dejando que ardan los rescoldos del rencor para dejar que la caravana siga transcurriendo hacia su lugar utópico²⁰; para permitirse, también él, que esa caravana siga manifestándose ante su vista, con la misma pureza y candor con que se mostró por primera vez. Se trata de un espectáculo sin duda desbordante y luminoso. Una epifanía como las que recordará el mismo poeta en su “Salutación del optimista”. Una cabalgata lírica que le religará, a pesar del tiempo y sus ultrajes, con la esencia más radical de su ser; la que le permitirá volver a ser, seguir siendo aquel, “que ayer no más decía...”.

3. Epílogo en las tríadas

La tríada vendrá a ensanchar el arco de lo dúplice en un diseño de mayor envergadura conceptual y también referencial, diseño que permite describir con más amplio contraste y profundidad los procesos ético-estéticos que pautan una vida, como la que Rubén Darío recapitula en su poema introductorio. Cabe advertir y corroborar así la insistencia de críticos como Jorge Rodríguez Padrón que insisten en la importancia de aquellos poemas de *Cantos de vida y esperanza* donde el sentido filosófico-poético de la totalidad existencial se exhibe en plenitud de cosmovisión modernistas (Rodríguez Padrón, 2006). Es notable advertir que, en su referencia a los títulos emblemáticos de esta tendencia, donde sitúa algunos bien ilustrativos como “Lo fatal” o “Filosofía”, no incluya el poema pórtico, “Yo soy aquel...”, en el que, como estamos comprobando la propia estructura compositiva exalta el sentido de una visión compleja y completa del mundo, una filosofía del existir a través de una rememoración de lo vivido y de una sabia conclusión que brinda la

²⁰ “Lo que es utópico en su obra de juventud, incluidas sus *Prosas profanas* y *Los Raros*, se convierte en heroico a partir de *Cantos de vida y esperanza*. Lo heroico es, finalmente, la puesta en práctica, la ejemplificación en casos singulares tanto literarios como históricos, de sus ideales. La utopía, de este modo ha cumplido su función: se convierte en el motor, en el catalizador que activa el mundo heroico dariano.” (Oviedo, 2006: 86).

experiencia²¹. Las parejas y los tríos de imbricada conexión (díadas y tríadas) fecundan este espectro filosófico-poético de Darío, y su hermenéutica nos muestra las facetas diversas de esa configuración estructurante.

Con la “tríada”, además, el horizonte de expectativas expuesto hasta este momento se enriquece en su soporte especulativo: la riqueza del tres, su perfección y polivalencia aumentan en un grado singular el recorrido especular (simétrico a asimétrico) a que conduce inexorablemente el número dos. La tríada, en efecto, remite al origen de la dialéctica compleja, que no se limita al choque antagonístico de dos lados opuestos, siempre iguales a sí mismos.

Y así, para cerrar este artículo del modo más armónico y dariano posible, escogeré tres tríadas (tres alegres tríadas) del mismo poema que vamos desgranando, siguiendo esquemas duales y, ahora, triádicos. No son las únicas con que construye el vate su composición, pero sí resultan plenamente representativas y significativas en cuanto la constitución de sus unidades simbólicas.

La primera de ellas ha sido ampliamente señalada por la crítica, si bien no desde este punto de vista a que nos referimos: como tríada esencial. Regresamos a la estrofa sexta del poema para recuperar la imagen de la “estatua bella” hallada en el jardín dariano, erróneamente juzgada como marfil y descubierta sincera y potentemente por su autor como “carne viva”. Recordemos que el “alma” que esa carne habita recibe una triple calificación, basada en la sinestesia fonética y en la imbricación extrema de sus contenidos semánticos: “sentimental, sensible, sensitiva” (*ibidem*, 20). En este punto sólo cabe añadir que la ampliación de la estructura del dos al tres comprende, como bien señalaba Georg Simmel, “el tránsito, la reconciliación, el abandono de la oposición absoluta, aunque a veces también la producción de un contraste.” (Simmel, 1986: 115). En este caso no hay oposición ni antítesis, como tampoco contraste ni competencia entre los tres epítetos marcados por Darío. El alma de la estatua de carne viva comprende las cualidades propias del ser vivo, del que “es apenas sensitivo”, como señala el poeta en “Lo fatal”, y del que también obedece a emociones de tipo espiritual²². Sentimientos, sentidos y sensaciones se aúnan para caracterizar el alma de esa

²¹ Rodríguez Padrón se refiere al “esforzado cumplimiento de la totalidad” en los poemas más existenciales de Darío. Y apunta a un crítico como Guillermo Sucre en su misma dirección hermenéutica: “Tal vez sea Guillermo Sucre uno de los pocos que ha profundizado en esta clave de lectura para *Cantos de vida y esperanza*. Sin duda, quien con mayor detenimiento se ha acercado a los poemas que en el libro interesan: sea cuando anota la trama de opuestos irredentos que, en “Filosofía” y en “Lo fatal”, hacen que el mundo se manifieste como lo vivido, que el ser no se entienda sin la existencia, a partir de un “terremoto mental”, como Darío dice, de forma abrupta y complaciente (nueva sensualidad que abre entonces a las expectativas de la poesía), ante los rostros de Pascal o Baudelaire que reflejan el suyo, en similar perplejidad (“no es posible vivir inocentemente, sin cobrar conciencia de estar viviendo y desviviéndose”) (Rodríguez Padrón, 2006: 65-66).

²² No está de más recordar la ubicación estructural de ambos poemas en el libro: obertura y cierre, lo cual indica que hay una intencionalidad reivindicadora de las secretas analogías que los aúnan. Al respecto señala la crítica: “En primer lugar, mediante la ubicación al inicio del libro de un poema esencialmente liminar –la presentación de la voz poética del libro [...]– y, al final, de un poema que condensa y sintetiza de forma definitiva la filosofía más fatalista del autor, poema después del cual sólo cabe el silencio. Fuera Darío, Jiménez o los dos responsables últimos de esa ubicación, lo cierto es que Darío la consideró definitiva y al mismo tiempo unificadora, como lo muestra la ausencia de adiciones a las ediciones subsiguientes de *Cantos* –al contrario de lo ocurrido con *Azul... y Prosas profanas*– y la ubicación de ambos poemas también al comienzo y al final de la antología en tres volúmenes que el nicaragüense preparó para la editorial Corona en 1914” (Martínez, 2005: 11).

estatua carnal: son los mismos que comparecen en la definición del Modernismo como coexistencia y quintaesencia de las cualidades estéticas de la creación. Los grandes teóricos del movimiento modernista, desde Rafael Gutiérrez Girardot hasta Octavio Paz, pasando por Ricardo Gullón, Lily Litvak, Arqueles Vela o Ivan A. Schulman coinciden en estas premisas que prescriben un arte donde la Diosa Belleza trasciende la exaltación canónica de sus dones para avivar un fuego más profundo, por epidérmico y formal. Un arte donde la oposición al rigor positivista plantea la necesidad de construir un panteón de formas bellas pero, simultáneamente, vivas en su exaltada manifestación. Por eso el alma de la estatua comparte las características sonoras, musicales y tímbricas de sus expresiones léxicas: está llena de sentimientos porque a su vez ha afinado al máximo su sensibilidad y sus sensaciones, y está además embriagada en sus sentidos.

Los tres elementos se necesitan e imbrican oportunamente, pues por separado no afirmarían el verdadero ser de la estatua modernista: los sentimientos no pueden estar separados de las sensaciones, y éstas tampoco son independientes de los sentidos. Las tres unidades crean una red de ramificaciones infinitas que condicionan el alma modernista del poeta. Sólo la oportuna conexión de los tres sonoros reinos ahorma y exhibe la esencia de esa estatua, su talle, su estatura, su coloración, su perfil, su armonía y también su respiración. Juzgarla como mármol era desconocer el verdadero sentido del movimiento modernista, pues suponía transformarla en un elemento decorativo más de aquel reino donde un rey no supo reconocer la presencia del poeta, dejándolo morir extramuros de su exquisito recinto de augusta y burguesa frialdad²³.

En cuanto a la segunda tríada, nos lleva hasta el decimocuarto serventesio, donde de nuevo el tres conforma un bloque triádico, de referencia cultural y religiosa además. Refiere el poeta en este caso la amargura de su corazón, saturado -como la esponja del mar por la sal- por tres elementos, considerados precisamente como los “enemigos del alma”: el mundo, el dominio y la carne, transformados en el poema (por requerimientos métricos y musicales) en “el mundo, la carne y el infierno”. La referencia teológica es importante en este punto del poema, pues ya sabemos que, junto a la irrefrenable propensión a la vida y a la esperanza en la personalidad poética dariana, estos signos de pesadumbre y fatalidad se revelan poderosos y potentes (es decir, sinceros) en su complejo reino interior. En este sentido la tríada propuesta no sólo remite a la consideración teológica que está en la base de la religión católica, sino que también contiene en su conexión necesaria la clave de su poema “Lo fatal”. Así, la carne será la que tiene “con sus frescos racimos”, y el mundo indefectiblemente precipitará al ser hasta los “fúnebres ramos” que simbolizan su desaparición. En cuanto al infierno (como metonimia espacial del “demonio”), cabe asimismo interpretarlo en simbolismo triangular con el resto de los vértices ya comentados, como el propio peso, la insoportable gravedad de la conciencia: una conciencia que conduce a la desolación, precisamente por su inevitable ignorancia esencial de la causa y el efecto de nuestra vida: “y no saber adónde vamos ni de dónde venimos” (Darío, 1918: 219-220). Un canto de vida sin esperanza.

²³ La búsqueda de la unidad ha sido tambiénpreciado tesoro de los investigadores darianos. Bien como símbolo romántico y esotérico (Jrade, 1986), bien como combinatoria utópica del vitalismo y la sensibilidad del autor (Díez de Revenga, 1997).

Frente a esta tríada fatal se alza la última a la que evocaré. Se halla en la estrofa vigesimosegunda del poema, justo después de la ya comentada sobre el alma que, desnuda, entra en la selva y tiembla allí de “deseo y fiebre santa”. La estrofa concluía con tres elementos: “así sueña, así vibra y así canta”. Esta tríada recapitula las acciones poderosas que anulan el efecto ofuscador de los enemigos del alma gayo y jovial. Soñar, vibrar y cantar son actividades del ser que apuntalan de nuevo la esperanza, y que una a otra se retroalimentan. El sueño como ilusión voraz se expresa vibrando como un instrumento musical, resonando en sus armonías y repercutiendo en su aspiración. No es un sueño mortecino y pasivo, sino musical y vibrante, sonoro y ascendente: por lo tanto es un canto. Así canta: soñando y vibrando al unísono. Es un canto de vida y esperanza. Por ello, la última tríada a la que aludíamos nace a partir de este verso conclusivo hacia su proclamación:

Vida, luz y verdad, tal triple llama
 produce la interior llama infinita;
 el Arte puro como Cristo exclama:
Ego sum lux et veritas et vita!
 (Darío, 1918: 24)

Observemos cómo consigue admirablemente el poeta concertar las dos parejas de tríadas de la estrofa, de modo que, además, el quiasmo retórico armoniza con la “variatio” lingüística, y el “non plus ultra” de adoptar la frase latina al molde versal y acentual castellano. La vida deviene “vita” porque responde a la exclamación cristiana que introduce literalmente el poeta. El acierto poético no es baladí, pues comporta una toma de conciencia también del sustrato humanista (latino) y religioso (cristiano) que habita en el fondo del modernismo dariano. Un modernismo que se revela asimismo arielista; es decir, fundado en otra diada esencial hecha de dos columnas culturales: la cultura grecolatina y el fondo evangélico del cristianismo²⁴. Hay que anotar además que la exclamación se parangona con la que otra mayúscula, no menos devocional para el poeta, el Arte, también proclamaría: “el Arte puro como Cristo exclama”. Vemos, así pues, que la diada “Arte”-“Cristo” presupone la doble faz articulada del pensamiento dariano. Un arte basado en la ética: una ética sublimada en la pureza del arte. Y todo ello, en definitiva, manifestado con la expresión cabal de sus contenidos. ¿En qué reside la esencia crítica?: en la propia esencia artística, responderá el poeta. En la armonía de la tríadas Vida, Luz y Verdad. Son las representaciones del ser evangélico, pero también lo son del ser artístico, inseparablemente. El arte vivifica, ilumina y revela el “ser” de las cosas.

Pero, ¿no está retro trayéndose de esta manera la naturaleza artística modernista

²⁴ El libro, a su vez, admite diversas lecturas dada la cantidad de indicios que se ofrecen para la comprensión del mundo de los poemas, con los planteamientos de Rodó en su clásico *Ariel*. La intención de preservar los valores hispanoamericanos, las connotaciones culturales: lengua, nacionalidad, religiosidad y la espiritualidad del continente frente al pragmatismo de otros modelos que se perfilan en los finales del siglo como neocolonialistas; constituye una idea totalmente coherente con el pensamiento arielista. Afirma Durán Luzio que, “El hispanoamericano vio en el ensayo de Rodó un símbolo de su situación histórica: Ariel se convierte desde el instante mismo de su aparición en la bandera de la resistencia espiritual del idealismo latino frente al utilitarismo norteamericano; es el símbolo mismo del latino-americano definido por primera vez”. (Barzuna Pérez, 1986: 147).

a un fondo de raigambre ideal y platónica, un fondo basado en esos arquetipos donde se cifra la filosofía recóndita en un mundo trascendido y ulteriormente interpretado como romántico?

Cabría responder, en fin, que sí y que no. Que sí porque la tríada repetida en la estrofa está alimentada por unas nociones de fuerte calado arquetípico, que están en el origen del pensamiento idealista y de la historia filosófica. Pero también cabría denegar el presupuesto, pues si el modernismo, como bien sintetizó José Olivio Jiménez, puede definirse como la expresión artística de unos románticos “sutilizados” (Jiménez, 1985: 16), deberíamos entender que la tríada Vida-Luz-Verdad se imbrica en una cualidad formal y expresiva, donde su manifestación externa contiene en sí misma todo el fondo posible de idealidad. Es decir, que Vida-Luz-Verdad, pilares artístico-cristianos de la poética dariana, serían cualidades perceptibles en toda su dimensión externa de esa misma estatua joven y carnal, cuya tríada de atributos la definirían: sentimental-sensible-sensitiva. En esas cualidades se revela toda la poética (incluso la melancólica, pesarosa y fatalista, así como la heroica, apoteósica y panamericana) de los cantos de aquel “que ayer no más decía...”.

Unos cantos afirmados en la inseparable díada de vida y de esperanza.

Referencias bibliográficas

- Arellano, Jorge Eduardo, “Darío y sus *Cantos de Vida y Esperanza*”, *Anales de Literatura hispanoamericana*, vol. 35 (2006), pp. 123-152.
- Barzuna Pérez, Guillermo, “Signos y arquetipos en la poesía de Rubén Darío”, *Letras*, n.º. 11-12 (1986), pp. 137-154.
- Borges, Jorge Luis. *Obra poética (1923/1977)*. Madrid: Alianza, 1977.
- Darío, Rubén. *Azul...* Madrid: Mundo Latino. Vol. IV de las *Obras Completas*. 1917a[1888]
- Prosas profanas*. Madrid: Mundo Latino. Vol. II de las *Obras Completas*. 1917b[1896]
- Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*. Madrid: Mundo Latino. Vol. VIII de las *Obras Completas*. 1918[1905]
- Díez de Revenga, Francisco Javier, “Vitalismo y sensibilidad de Rubén Darío: valoración actual”, *Anthropos. Huellas del conocimiento*, 170-171 (1997), pp. 64-68.
- “Las primeras ediciones españolas de Rubén Darío”, en Rocío Oviedo Pérez de Tudela (ed.). *Rubén Darío en su laberinto*. Madrid: Anthropos, 2013, pp. 33-41.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía, II*. Buenos Aires: Sudamericana, 1971.
- Jrade, Cathy L. *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*. Trad. Guillermo Sheridan. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Jiménez, José Olivio, “Introducción a la poesía modernista hispanoamericana”, en *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Hiperión, 1985, pp. 9-56.
- López-Calvo, Ignacio, “De lo apolíneo a lo dionisiaco: la “inquerida bohemia” de Rubén Darío”, *Cuadernos del CILHA*, n.º. 10, n.º. 11 (2009), pp. 84-99.
- Mantero, Manuel y Alberto Acered, “Encuesta a poetas españoles”, *Anthropos. Huellas del conocimiento*, n.º. 170-171 (1997), pp. 146-158.
- Mantero, Manuel, “¿Era masón Rubén Darío?”, *Anthropos. Huellas del conocimiento*, n.º. 170-171 (1997), pp. 128-132.
- Martínez, José María, “Para leer (y releer) “Cantos de vida y esperanza””, *Ínsula: revista*

- de letras y ciencias humanas*, nº. 699 (2005), pp. 2-5.
- Matamoro, Blas, “Biografiar a Rubén”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 34 (2005), pp. 95-100.
- Muñoz Carrasco, Olga, “La vida de Rubén Darío cantada por él mismo: poesía como autobiografía”, *Anales de Literatura hispanoamericana*, vol. 29 (2000), pp. 165-177.
- Oliver Belmás, Antonio. *Este otro Rubén Darío*. Madrid: Aguilar, 1968.
- Oviedo Pérez de Tudela, Rocío, “Diálogos de un mundo heroico. Rubén Darío y Valle-Inclán”, *Anales de Literatura hispanoamericana*, vol. 35 (2006), pp. 83-94.
- Pérez, Alberto Julián, “Darío: su lírica de la vida y la esperanza”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, nº. 699 (2005), pp. 20-22.
- Rizo, Marta. *George Simmel, Sociabilidad e Interacción*. Cinta Moebio, 2006, 27: 43-60
Recuperado en www.moebio.uchile.cl/27/rizo.html
- Rodríguez Padrón, Jorge, “Sobre la lectura de *Cantos de vida y esperanza* y otras cosas”, *Anales de Literatura hispanoamericana*, vol. 35 (2006), pp. 55-68.
- Rovira, José Carlos, “Espacios simbólicos y urbanos en Darío: desde “La sagrada selva” a “La gran cosmópolis”, *Anthropos. Huellas del conocimiento*, nº. 170-171 (1997), pp. 76-80.
- Sáinz de Medrano, Luis, “Primer centenario de *Cantos de vida y esperanza*”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 34 (2005), pp. 73-75.
- Salvador, Álvaro, “Rubén Darío y las ciudades”, en Ángel Esteban (coord.). *Darío a diario. Rubén y el Modernismo en las dos orillas*. Granada: Editorial Universidad, 2007, pp. 15-43.
- Sánchez Romeralo, Antonio, “Los *Cantos de vida y esperanza*. Historia del libro y sus autógrafos”, *Anthropos. Huellas del conocimiento*, núms. 170-171 (1997), pp. 93-100.
- Simmel, Georg. *Sociología, 1. Estudios sobre las formas de socialización*. Madrid: Alianza, 1986[1908].
- Sucre, Guillermo, “Relectura de Darío”, *Revista de Occidente*, nº. 61 (1968), pp. 46-68.
- Zimmermann, Marie-Clarie, “El eclecticismo poético de Rubén Darío: heterogeneidad y unidad en *Cantos de vida y esperanza*”, en Jacques Issorel (ed.). *El cisne y la paloma*. Perpignan: CRILAUP, 1995, pp. 193-212.